

**No recuerdo cuándo comencé a ser yo misma. Riti di
passaggio e meccanismi di difesa in *Luciérnagas*
(1993) di Ana María Matute**

Ivana Calceglia

UNIVERSITÀ DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

ABSTRACT

In 1955 Ana María Matute published *En esta tierra*, an expurgated version of *Las luciérnagas*, banned by the censorship due to references to the Spanish religious and moral sphere. In 1993, the author retrieved the initial text and published *Luciérnagas*. The novel, set in Barcelona, describes the experiences of three families during the Civil War. The essay analyzes the initiation process carried out by the younger characters, focusing on the rites of passage and the defense mechanisms implemented in the passage from childhood and adolescence to adulthood.

Keywords: Ana María Matute, *Luciérnagas*, Rites of Passage, Defense Mechanisms, Silence.

Nel 1955 Ana María Matute pubblica *En esta tierra*, versione espurgata di *Las luciérnagas*, romanzo semifinalista al Premio Nadal nel '49 e proibito dalla censura a causa dei riferimenti alla sfera religiosa e morale spagnola del tempo. Nel 1993, l'autrice recupera il testo iniziale e dà alle stampe *Luciérnagas*. Il romanzo, ambientato a Barcellona, ripercorre il vissuto di tre famiglie durante gli anni della Guerra civile. Il saggio analizza il processo di iniziazione e di formazione dei personaggi più giovani, soffermandosi sui riti di passaggio e i meccanismi di difesa messi in atto nel passaggio dall'età infantile e adolescenziale a quella adulta.

Parole chiave: Ana María Matute, *Luciérnagas*, Riti di passaggio, Meccanismi di difesa, Silenzio.

“La palabra «hermano», la palabra «miedo»,
la palabra «amor», son palabras muy
simples, pero llevan el mundo dentro de sí.
No siempre es fácil, ni sencillo, descubrirlo.”
(Ana María Matute, *En el bosque*, 1998, 30)

Introduzione

Nel volume *I riti di passaggio* (1909)¹, l'antropologo Arnold Van Gennep descrive l'esistenza umana come un insieme di tappe che l'individuo supera nel corso della vita per avanzare socialmente nella comunità a cui appartiene, e progredire nell'evoluzione personale. Tali tappe, dette “riti di passaggio” e classificate dallo studioso francese come atti di *separazione*, di *marginazione* e di *aggregazione* a seconda della funzione e del valore assunti all'interno del gruppo sociale, accompagnano le varie fasi dell'esistenza di un individuo, favorendone il processo di crescita:

In qualsiasi tipo di società la vita dell'individuo consiste nel passare successivamente da un'età all'altra e da un'occupazione all'altra. Là dove le età, e quindi le corrispondenti occupazioni, sono tenute separate, questo passaggio si accompagna a atti particolari [...]. È il fatto stesso di vivere che rende necessario il passaggio successivo da una società speciale a un'altra e da una situazione sociale a un'altra, cosicché la vita dell'individuo si svolge in una successione di tappe nelle quali il termine finale e l'inizio costituiscono degli insiemi dello stesso ordine: nascita, pubertà sociale, matrimonio, paternità, progressione di classe, specializzazione di occupazione, morte. A ciascuno di questi insiemi corrispondono cerimonie il cui fine è identico: far passare l'individuo da una situazione determinata a un'altra anch'essa determinata (Van Gennep 2020, 5).

La nascita e l'infanzia, l'adolescenza e l'ingresso nel mondo adulto attraverso l'esperienza, ad esempio, della maternità o della paternità rappresentano alcuni dei momenti fondamentali nell'esistenza di un individuo, tutti in qualche modo correlati tra di loro e segnati da riti iniziatici in grado di determinare il passaggio da una fase esistenziale all'altra.

Di interesse inizialmente circoscritto all'ambito antropologico, i riti di passaggio costituiscono un punto nodale anche in numerosi studi critici successivi di natura letteraria, in cui risulta fondamentale il legame esistente tra la traiettoria esistenziale tracciata dai personaggi e l'evoluzione del racconto, tra la crescita del protagonista e la sua narrazione. Nel 1928 il sovietico Vladimir Propp,

¹ In questa sede, il testo è stato consultato nella traduzione italiana di Maria Luisa Remotti, edita da Bollati Boringhieri nel 2020.

nell'analizzare la struttura e le forme del racconto di magia russo nel volume *Morfologia della fiaba*, vi individua sette categorie di personaggi a cui attribuisce trentuno funzioni fondamentali nel percorso di iniziazione del protagonista. Venti anni dopo, nel 1949, l'americano Joseph Campbell, con il saggio *The Hero with a Thousand Faces*, mostra come la rappresentazione dell'avventura e della consacrazione di un eroe (o di un'eroina) si basi, essenzialmente, su alcune costanti comportamentali universali, la cui manifestazione non solo varia a seconda del percorso compiuto dall'eroe, ma è in grado di plasmare la "forma" stessa del testo inserendolo in determinate categorie letterarie, quali il *Bildungsroman*, il romanzo di "formazione" o quello di "socializzazione" (Moretti 1999, 3)². Dopo circa un decennio, nel 1957, il canadese Northrop Frye, nel saggio *Anatomy of Criticism: Four Essays*, sottolinea il valore simbolico della ciclicità nella "grande catena dell'Essere", e la centralità del mito e degli archetipi nella rappresentazione artistico-letteraria dell'esistenza umana³.

In generale, un racconto di "formazione" mostra un cambiamento decisivo nella vita dei suoi personaggi. In alcuni casi, tale cambiamento riguarda solo il protagonista, in altri le relazioni che questi stabilisce con i vari personaggi coinvolti nella storia. In alcuni testi, l'aspetto realmente centrale non è tanto la traiettoria seguita dal protagonista, quanto il momento esatto della sua crescita e, dunque, il passaggio da un'età all'altra. In altri, invece, si descrive solo il vissuto del personaggio sino alla soglia della maturità, senza approfondire il suo ingresso nel mondo adulto. Infine, se in alcuni racconti l'obiettivo è quello di mostrare lo stravolgimento emotivo vissuto dal personaggio durante gli anni della formazione, in altri la narrazione pare focalizzarsi maggiormente sul grado di autoconsapevolezza raggiunto dal protagonista, e sulla sua capacità di entrare in relazione con il mondo esterno (Mordecai 1960, 222-223) e, in particolare, con l'ambiente familiare.

Il passaggio da una tappa esistenziale all'altra – e dunque dalla prima all'ultima fase della triade elaborata da Van Gennep –, e la sua rappresentazione tramite l'uso di molte delle *funzioni* proppiane prima dette, risultano centrali in vari romanzi e racconti della scrittrice spagnola Ana María Matute (Barcellona,

² In realtà, Moretti definisce il "romanzo di formazione" come un "nuovo genere letterario nella sua totalità" distinto dal *Bildungsroman*, il cui modello narrativo è costituito essenzialmente da autori come Goethe e Jane Austen. Inoltre, ingloba il "romanzo di socializzazione" in quello di "formazione", sottolineando come quest'ultimo sia "espressione sufficientemente elastica da accogliere senza difficoltà degli spostamenti d'accento" (Moretti 1999, 3). Si vedano anche: Moretti (1987), Salmerón (2002), Jeffers (2005) e Graham (2019).

³ Le edizioni consultate in questa sede dei tre testi citati sono: Frye (2000), nella traduzione italiana realizzata da Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta; Propp (2000), edizione a cura di Gian Luigi Bravo e, infine, Campbell (2016), nella traduzione italiana di Franca Piazza.

1926-2014)⁴, tanto da poter considerare la rappresentazione della crescita e dell'iniziazione del protagonista un tratto distintivo della sua produzione narrativa e, in particolare, dei titoli per adulti e per bambini apparsi durante gli anni del franchismo⁵. Tanto la fase di *separazione* quanto quella di *aggregazione* generalmente accompagnano il processo di crescita di molti personaggi *matutiani* e, in alcuni casi, è possibile individuarvi anche quello che Van Genneep chiama "margine", ossia una tappa intermedia alle due fasi in cui il protagonista tende ad allontanarsi e ad isolarsi dal nucleo sociale di origine e, in particolare, dalla famiglia. Tale tappa intermedia, che può manifestarsi attraverso l'espedito narrativo di un viaggio reale nello spazio, o figurato attraverso un processo più o meno lungo di proiezione e di introiezione delle esperienze vissute, si caratterizza, a sua volta, per la tendenza ad una sorta di isolamento dalla realtà, e alla sospensione del giudizio personale sul mondo esterno attraverso la pratica spontanea o obbligata del silenzio. Nella scrittura narrativa di Ana María Matute, tale pratica assume spesso una doppia valenza che può essere definita *gradevole* o *problematica*⁶, a seconda dell'atteggiamento assunto dal protagonista nei confronti della realtà circostante e dei personaggi con cui entra in contatto nel corso della narrazione (Gasparini 2012). Se la valenza *gradevole* del silenzio risulta più frequente e congeniale all'indole dei personaggi secondari, quella *problematica* accompagna, generalmente, il percorso di crescita di quelli principali, mostrando come il silenzio assuma spesso, nel corso delle pagine, la funzione di meccanismo di difesa in risposta a potenziali pericoli esterni. In particolare in *Luciérnagas*,

⁴ Per un approfondimento della vita e della produzione narrativa dell'autrice, si rimanda ai seguenti studi: Margaret Jones (1970); Romá (1971); Lancelot Allahar (1985); JSalabert, in Freixas (1997, 309-314); Redondo Goicoechea (1994; 2000a; 2000b, 51-66); Xiaojie (2012; 2013); Noyaret, Prat (2018); Calceglia (2019) e, infine, Aparecida Da Rosa Rossi (2020).

⁵ Tra i titoli per adulti e per l'infanzia dell'autrice apparsi in questi anni, ricordiamo: *Los Abel* (Destino, 1948); *Fiesta al Noroeste* (Afrodisio Aguado, 1953); *Pequeño teatro* (Planeta, 1954); *En esta tierra* (Editorial Éxito, 1955); *El País de la Pizarra* (Molino Carville, 1956); *Los hijos muertos* (Planeta, 1958); *Primera memoria* (Destino, 1960); *Paulina* (Garbo, 1960); *El saltamontes verde* (Lumen, 1960); *El aprendiz* (Lumen, 1960); *Carnavalito* (Lumen, 1962); *Caballito loco* (Lumen, 1962); *Los soldados lloran de noche* (Destino, 1964); *El Polizón del "Ulises"* (Lumen, 1965) e *La trampa* (Destino, 1969).

⁶ Nel saggio *C'è silenzio e silenzio. Forme e significati del tacere*, Gasparini si interroga sul ruolo del silenzio e delle parole nel processo comunicativo e, in concreto, sulla polisemia che caratterizza entrambi i concetti, giungendo alla conclusione che, nel corso della comunicazione, "c'è silenzio e silenzio" (Gasparini 2012, 7). Individua differenti tipologie di silenzio in relazione al valore più o meno positivo che esso può assumere nella vita di una singola persona, o della comunità a cui questa appartiene. Distingue, pertanto, una funzione "gradevole" e una "problematica" ed elabora definizioni e caratteristiche precise per ognuna di esse. Se con l'aggettivo "gradevole" qualifica il silenzio "positivo", in grado di stabilire una connessione tra gli interlocutori (27), con l'aggettivo "problematico" rimanda al concetto opposto e, in particolare, al silenzio che separa e allontana le persone, causando una interruzione, seppure momentanea, della comunicazione (37).

romanzo qui in esame, il silenzio e l'uso della parola risultano due azioni dalla funzione simile ma speculare e, nella maggior parte dei casi, vincolate al percorso di "formazione" e di "socializzazione" realizzato dai vari personaggi (Morelli 1999, 32). In generale, la tendenza all'isolamento e la conseguente assenza di comunicazione rappresentano una costante tematica nella narrativa della scrittrice, spesso sviluppata in relazione al tema del cainismo. La rielaborazione dell'episodio biblico permette, infatti, all'autrice di riflettere sulle dinamiche familiari e, in particolare, su quelle interne ai sottosistemi genitoriale e fraterno (Gambini 2007, 59-60), spesso lasciando spazio a riflessioni di natura psicoanalitica e relative, nella maggior parte dei casi, alla condizione edipica e preedipica dei personaggi più giovani, e al superamento del complesso fraterno⁷.

Riti di passaggio e meccanismi di difesa in *Luciérnagas*⁸ (1993)

Nel 1955, la casa editrice barcellonese Éxito pubblica *En esta tierra*, una versione espurgata di *Las luciérnagas*⁹, romanzo scritto da Ana María Matute negli ultimi anni Quaranta, e proibito dalla censura a causa dei numerosi riferimenti "impropri" alla sfera religiosa, sociale e morale spagnola del tempo (Gazarian-Gautier 1997, 91)¹⁰. Nel 1993, in seguito ad un intenso lavoro di revisione del testo¹¹, l'autrice recupera gli elementi censurati dando alle stampe una versione molto simile a quella primigenia e intitolata, questa volta, *Luciérnagas*.

Il romanzo è ambientato a Barcellona¹² tra l'estate del 1935 e il gennaio del 1939 quando, a pochi mesi dalla fine della Guerra civile, le truppe franchiste

⁷ Per un approfondimento dei concetti di "legame" e di "complesso" fraterno, si vedano: Kancyper (2002; 2003); Kaës (2008; 2009).

⁸ In questa sede, il romanzo è stato consultato nella edizione Cátedra del 2019 a cura di María Luisa Sotelo Vázquez. Altre edizioni consultate del romanzo sono la primigenia (Éxito, 1955) e l'edizione BackList del 2010, con prologo di Esther Tusquets. Tutte le citazioni presenti nel lavoro sono tratte dall'edizione Cátedra del 2019.

⁹ Il romanzo, inedito, giunse semifinalista al Premio Nadal nel 1949.

¹⁰ "La censura me había tachado el manuscrito casi por completo. Lo cambié como pude y lo publicó Editorial Éxito. Por eso le cambié el título por el de *En esta tierra*. No quise que se llamara igual, porque no era la misma novela que había escrito. [...] Decían que yo destruía los valores sociales, que destruía a la familia, que destruía la religión... En cierta forma, sí que era verdad lo que decían. Yo quería cambiarlo todo. Era el grito de libertad de una muchacha contra un mundo que le parecía falso, hipócrita, explotador y mentiroso" (Gazarian-Gautier 1997, 90-91).

¹¹ Sul processo di recupero del testo iniziale nel passaggio dall'edizione del 1949 a quella del 1993, si consiglia la lettura del saggio *Las tres versiones de Luciérnagas, de Ana María Matute* di Joan Estruch Tobella del 2014 (Ínsula ~ 815, Noviembre, 1-6).

¹² Per la sua presenza dirompente all'interno del romanzo, la città di Barcellona appare spesso come un ulteriore personaggio della storia e, in alcuni passaggi, attraverso la rappresentazione del

occupano la città catalana. Nel testo, parallelamente alla descrizione della miseria e della disperazione causate dal conflitto, l'autrice delinea il processo di crescita dei personaggi più giovani, mostrandone il passaggio dall'età infantile e adolescenziale a quella adulta. La contrapposizione tra repubblicani e nazionalisti e la natura evidentemente fratricida del conflitto aiutano ad approfondire la traiettoria esistenziale di ciascun personaggio, spingendo il lettore a riflettere sulle dinamiche alla base delle relazioni che nascono all'interno e all'esterno delle varie famiglie descritte. La società spagnola – e, in concreto, quella barcellonaese – viene, infatti, esaminata attraverso differenti realtà familiari e attraverso le relazioni di amicizia o di amore che, nel corso delle pagine, si stabiliscono tra i vari personaggi. In generale, l'interesse autoriale sembra concentrarsi sulle relazioni orizzontali e, in particolare, sui legami che si instaurano tra le nuove generazioni, seppure in seguito a conflitti e a un difficile, se non impossibile, superamento del complesso fraterno¹³. In molti casi, il consolidamento di un legame tra fratelli e la formazione di una fratria risultano subordinati alla descrizione delle realtà psicologiche individuali e, in particolare, del secondo processo di separazione e di individuazione¹⁴ dai genitori affrontato dai personaggi più giovani e, in concreto, da Sol e Eduardo Roda Oliver e dai fratelli Borrero. In tutti i casi, si tratta di adolescenti che, a causa dello scoppio della Guerra civile, sono costretti ad affrontare bruscamente il distacco dalle figure genitoriali e, dunque a compiere, quasi inaspettatamente, le tre fasi individuate da Campbell e indicate nel primo paragrafo del lavoro. A grandi linee, le tre parti in cui è diviso il romanzo corrispondono a tale triade, descrivendo il percorso individuale compiuto da ciascun personaggio.

In alcuni casi, come in quello di Sol, il processo di crescita viene portato a termine, delineando una traiettoria alquanto lineare e corrispondente alla triade *separazione, margine e aggregazione* prima detta. Con i fratelli Borrero, invece, il processo di crescita viene completato solo da Cristián, mentre nel caso di Pablo, il primogenito, e di Daniel, il più giovane dei tre fratelli, la traiettoria sembra arrestarsi nella fase iniziale del processo, mostrando le difficoltà incontrate da entrambi i giovani nello stabilire relazioni familiari ed extra familiari sane non solo a livello verticale con i genitori, ma anche e soprattutto orizzontale con fratelli e

degrado e della miseria urbana, una sorta di metafora delle esistenze dei suoi protagonisti (Sotelo Vázquez 2012, 324).

¹³ Sulla rappresentazione del tema del "fraterno" e, in particolare, dei concetti di "legame" e di "complesso" fraterno in Ana María Matute si veda il saggio "Il tema del "fraterno" in *Fiesta al Noroeste* (1953) di Ana María Matute. Una proposta di lettura in chiave psicoanalitica" di Calceglia (2021).

¹⁴ Per un approfondimento del processo di "separazione" e di "individuazione" nel bambino e nell'adolescente si rimanda, tra i tanti, agli studi realizzati da Mahler, Pine, Bergman (1978) e da Peter Blos (1967; 1982; 1988).

amici. Infatti, sia Pablo che Daniel appaiono spesso legati agli altri da rapporti di dipendenza, mostrando evidenti difficoltà relazionali e decisionali. Ad ogni modo, in tutti i personaggi più giovani il silenzio e, di contro, l'uso della parola segnano le tre tappe individuate, mostrando come l'isolamento e l'assenza di comunicazione rappresentino spesso delle forme di difesa che i giovani attuano di fronte alle situazioni di disagio che la vita propone loro. Se con Sol e Cristián – ossia i due personaggi che completano il processo di formazione – il silenzio caratterizza le prime due fasi della triade e corrisponde alla necessità innata nei due giovani di osservare tacitamente il mondo e di elaborare le esperienze compiute durante gli anni della guerra, per poi esternarle attraverso l'uso della parola nella terza e ultima parte del romanzo, con Eduardo, Pablo e Daniel, il silenzio non lascia mai il passo alla parola e, più che una forma di difesa, appare come la manifestazione di un desiderio inconscio di incomunicabilità, utile ad evitare il confronto con l'altro e, dunque, la crescita. Un caso particolare è rappresentato da Cloti, giovanissima operaia che, a pochi giorni dalla scomparsa di Luis Roda, si trasferisce con la propria famiglia nell'appartamento dei Roda Oliver, convivendo di fatto con Sol, Elena, Eduardo e la domestica María durante tutto il periodo della guerra. Nonostante sia costretta a vivere una serie di esperienze estremamente dolorose come la prostituzione e l'aborto, la giovane realizzerà in ritardo rispetto ai coetanei il processo di iniziazione e di emancipazione passando dalla loquacità iniziale al silenzio finale, accompagnato dalla decisione della donna, nelle pagine conclusive del romanzo, di allontanarsi dalla famiglia di origine alla ricerca della propria identità. Il finale aperto del romanzo non permette di sapere se Cloti porterà a termine o meno il processo di separazione dalla famiglia, impedendo di capire se il silenzio sia, anche nel suo caso, una forma di difesa utile ad osservare con distacco la realtà e poter elaborare un proprio punto di vista, o semplicemente un modo per sfuggire al confronto con l'altro e ritardare l'ingresso nel mondo adulto.

Di tutti i personaggi più giovani, l'autrice ci dà una descrizione dettagliata dell'infanzia o, comunque, di alcuni episodi legati a tale fase della vita e relativi, nella maggior parte dei casi, al rapporto con almeno uno dei due genitori. Se da un lato ciò può aiutarci a comprendere meglio il vissuto dei giovani protagonisti, dall'altro mostra la prima fase del processo di separazione e di individuazione affrontato dai personaggi negli anni infantili e fondamentale, durante l'adolescenza, per distaccarsi dalle figure genitoriali e aprirsi a nuove relazioni extrafamiliari di natura sentimentale o amicale.

La divisione della narrazione in tre parti corrisponde, inoltre, al vissuto di altrettanti nuclei familiari intorno a cui ruota una serie di personaggi che potremmo definire "orfani", o perché hanno realmente perduto i genitori, come

nel caso di Chano, o perché si presentano volutamente *liberi* da vincoli familiari, il più delle volte in reazione ai recenti fatti storici, come nel caso del maestro Ramón Boloix. Inoltre, la violenza fisica e verbale che caratterizza l'interazione tra molti dei personaggi descritti appare solo in parte dovuta all'esperienza della Guerra civile, e più frequentemente legata ad un retaggio di disagi e traumi familiari difficili da affrontare e superare. L'assenza di dialogo appare spesso come una soluzione all'incomunicabilità che segna i rapporti familiari, più che una sua manifestazione, mostrando come il silenzio o l'uso della parola rappresentino, in realtà, gradi differenti di "fiducia" nell'altro. Il tema del cainismo presente in molte pagine della narrativa matutiana di questi anni, e generalmente associato all'esperienza della Guerra civile¹⁵, in *Luciérnagas* assume una valenza assoluta, a tratti simbolica poiché rappresentativo della natura violenta e tendenzialmente fratricida del genere umano, più che un atteggiamento episodico, assunto dall'uomo in conseguenza del conflitto. Una conferma ci viene data dal fatto che, già a partire dalle prime pagine del romanzo ambientate nell'autunno del '35, e quindi antecedenti allo scoppio della Guerra civile, non mancano passaggi in cui l'autrice descrive la miseria e la disperazione di alcune classi sociali nella Spagna repubblicana e prebellica, e in cui anticipa, in modo quasi provvidenziale, la tragicità che caratterizzerà i tre anni immediatamente successivi. Ad esempio, nella parte iniziale della narrazione in cui viene introdotto il personaggio di Sol – vera protagonista della storia – e in cui sono descritti gli anni trascorsi dalla giovane nel *colegio de Saint-Paul*, il narratore ricorda il primo "incontro" della ragazza con la vita reale, all'età di tredici anni, e la sua presa di coscienza che la Storia, contrariamente a quanto appreso a scuola, è molto più di un semplice ed arido elenco di date e di nomi da memorizzare:

Una vez más –tenía trece años– se escabulló al jardín, entre dos clases, y [...] trepó a la tapia para mirar al exterior, para contemplar, ensoñadamente, por sobre los solares, el contorno borroso y violeta de la ciudad, [...]. Algo llamó más poderosamente su atención. En la tierra polvorienta del solar vecino, entre la hierba amarilla y rapada, alguien había encendido una fogata. Junto a las llamas, dos hombres desastrados, sucios, despellajaban un gato muerto. Algo se decían, algo turbio y confuso, que les hacía reír a carcajadas. Luego, uno de aquellos hombres sacó una navaja de las profundidades de su chaqueta, destripó el gato, lo ensartó en un palo y empezaron a tostar su carne, rojiazul. Una náusea le subió

¹⁵ In numerose interviste, l'autrice stessa si sofferma sulla presenza della tematica *cainita* nella propria produzione narrativa, e sulla violenza che caratterizza l'esistenza di molti dei personaggi presenti nei suoi romanzi e racconti per adulti scritti e pubblicati negli anni della dittatura franchista. Tra queste, ricordiamo qui le interviste realizzate da Claude Couffon nel 1961, da Michael Scott Doyle nel 1985, da Alicia Redondo Goicoechea nel 1994, da Gazarian-Gautier nel 1997 e, infine, da Ángel Cervera Rodríguez nel 2011.

a la garganta cuando bajó de allí. Aún resonaban al otro lado las palabras y la risa de aquellos hombres. Le pareció que tenían quemada la voz, y se fue con el eco de sus risas dentro. La historia, los hombres, eran algo más, que la fecha de una batalla. Los pueblos, más complejos que las limpias y concretas manchas de color de las mapas (Matute 2019, 109-110).

In realtà, i rimandi alla Spagna prebellica e la descrizione di un presunto “cainismo primordiale” (Contadini 2004, 40-41) nell’uomo sono evidenti nei ricordi infantili di tutti i personaggi principali, adolescenti negli anni della Guerra civile. Per molti di questi personaggi, le esperienze vissute durante i primi anni di vita presentano un evidente valore iniziatico poiché implicano un confronto con altre realtà sociali, culturali e familiari, spesso svelando il lato più duro della vita. Ciò, se da un lato conferma la rappresentazione autoriale dell’infanzia come un paradiso da salvaguardare e, possibilmente, eternizzare, dall’altro mostra come la violenza generalmente associata all’età adulta non dipenda esclusivamente dall’esperienza bellica ma, al contrario, sia una prerogativa dell’essere umano. Numerosi esempi nel romanzo confermano tale cainismo innato nell’uomo, ridimensionando il peso esercitato dalla guerra civile nella creazione di realtà familiari disfunzionali. Emblematico è il caso della famiglia Borrero in cui le relazioni, sia verticali che orizzontali, appaiono fortemente influenzate dal mancato superamento, da parte dei componenti più giovani, di traumi infantili generatori di relazioni fraterne spesso conflittuali e costantemente oscillanti tra sentimenti negativi e positivi¹⁶.

La famiglia Roda Oliver

Come accennato in precedenza, la storia ha inizio nell’estate del 1935, quando Soledad Roda Oliver, da tutti chiamata Sol, ha sedici anni ed ha appena terminato il penultimo anno delle superiori presso il *colegio de Saint-Paul*, un istituto cattolico gestito da suore. Il primo dei sei brevi capitoli che formano la prima parte in cui è diviso il romanzo è quasi interamente dedicato alla giovane e alla sua vita nell’istituto, e presenta la forma di un breve diario intimo, nonostante il contenuto non sia narrato in prima persona ma interamente affidato ad un narratore extradiegetico ed onnisciente. Ciò, se da un lato permette di introdurre

¹⁶ Particolarmente indicativo è il caso di Pablo, primogenito dei Borrero: “A los cinco años, Pablo se asomó a una de aquellas ventanas. El país que descubrió, lleno de sombras y contornos amenazadores, pobló sus sueños durante varias noches. Mucho tiempo después aún vivía con el temor de que se abriese de repente el suelo bajo sus plantas, y el mundo que descubrió en las profundidades de la casa se lo tragase para siempre. [...] Tal vez por esos recuerdos odiaba la escalera de la casa donde nació. Tal vez por la misma razón, se fue de allí: para huir del fantasma de su infancia. Pocas veces un hombre vive tan herido y maltratado por los recuerdos de la niñez y adolescencia, como Pablo Borrero (Matute 2019, 266-267).

gli altri componenti di casa Roda Oliver, dall'altro ci fornisce una visione parziale della storia familiare poiché filtrata attraverso lo sguardo della giovane.

Già a partire dalle prime pagine, il lettore entra in contatto con le dinamiche interne alla prima famiglia descritta, scoprendo la natura del rapporto tra i genitori e i due figli, e quello esistente tra la sorella e il fratello minore. Se il rapporto tra Sol e il padre appare da subito positivo e fondato sul confronto, quello tra la giovane e la madre si presenta immediatamente conflittuale e problematico a causa di una profonda incomunicabilità che si traduce in un'assenza quasi totale di dialogo tra le due donne:

Algo impalpable la acercaba irremisiblemente al mundo de las personas mayores, a sus padres. No era sólo el cariño, ni el deseo de protección, lo que la atraía. Por primera vez se paraba a observar, a meditar, desapasionadamente. Los padres ya no eran los dioses. Los padres tenían defectos y, cosa extraña, ella los amó más. Por eso se sentía más atraída hacia su padre, porque era imperfecto, porque se parecía más a ella. La madre todavía quedaba lejana, más admirada, tal vez, pero no tan entrañable (Matute, 2019, p. 111).

Sol, posiblemente, quería más a su padre, pero hacia su madre la empujaba un sentimiento admirativo, como si no se considerase digna de ser su hija, [...]. Sin embargo, Sol crecía sin otra perspectiva que la de convertirse en una mujer semejante. A veces, pensaba que seguramente su madre se aburriría un poco (Matute 2019, 114).

L'incomunicabilità segna anche il rapporto della giovane con il fratello Eduardo che, sin dalle prime pagine, appare distante, irraggiungibile, esattamente come la madre:

Inútilmente, durante las vacaciones, Sol intentaba acercarse a él. Había algo impalpable, como una helada cortina, que los separaba. A Eduardo nadie necesitaba decirle que moderase sus ademanes, su voz, sus pasos. Al contrario, Sol pensaba que daban ganas de darle un empujón, de descomponerle un poco el gesto. [...] Cogía la mano de Eduardo, por debajo del mantel, y él la rechazaba. Era quieto, huraño. No demostraba un interés excesivo más que por los caballos. [...] Sol no sabía nada de su corazón ni de sus pensamientos (Matute 2019, p. 113).

[Eduardo] Hablaba muy poco y jamás de temas que le concernieran directamente; parecía guardar celosamente el mundo de sus pensamientos al resto de la familia, a su padre en particular, a quien no se parecía en absoluto. «Es hermético», decía Luis Roda con impaciencia [...]. Su hermano iba apareciendo a sus ojos como una criatura abúlica, desafectiva y egoísta. Si amaba a alguien, este amor no se

adivinaba en absoluto, ni por su actitud ni por sus palabras. Claramente, marcaba una gran distancia entre sus familiares y él (Matute 2019, 117-118).

Alla famiglia Roda Oliver l'autrice dedica la prima e la terza parte in cui è diviso il romanzo, mentre nella seconda ritroviamo solo alcuni dei suoi componenti la cui storia personale si intreccia, a volte indissolubilmente, con quella di alcuni membri della famiglia Borrero a cui, invece, è dedicata la sezione centrale del testo. In entrambi i casi, l'autrice focalizza la propria attenzione sui membri più giovani, inserendo poche e specifiche informazioni sugli adulti e relative, in particolare, alla sfera genitoriale e, dunque, alle dinamiche familiari verticali.

In realtà, il romanzo può essere considerato come la narrazione della formazione di Sol poiché, a differenza degli altri personaggi, è l'unica ad aver realmente portato a termine un percorso di iniziazione e di riconciliazione con la famiglia di origine. In tutti gli altri casi, tale percorso si interrompe con frequenza nella seconda fase individuata da Campbell – vale a dire, al momento cruciale dell'iniziazione – impedendo il “ritorno” e la reintegrazione dei personaggi nell'ambiente familiare e sociale di partenza. Un caso particolare è rappresentato, invece, da Eduardo e da Pablo che, in un certo senso, “rifiutano l'appello” iniziale (Campbell 2016, 73-74) nella prima tappa del percorso smarrendo il senso profondo della propria esistenza e, da potenziali “aiutanti” nella traiettoria realizzata dagli altri personaggi, si trasformano in vittime delle proprie scelte e degli eventi in cui sono coinvolti¹⁷. Il silenzio, la tendenza a tacere spesso reiterata per lunghi periodi nel processo di crescita indica, in alcuni casi, un evidente desiderio di isolamento da parte del personaggio, o la necessità di osservare con distacco la realtà circostante. In altri, invece, rappresenta una sorta di auto censura, la decisione consapevole e sofferta di privarsi della libertà di espressione e di poter comunicare il proprio punto di vista. Di contro, l'uso della parola indica una maggiore fiducia e apertura all'altro, oltre al desiderio di esprimere la propria opinione e di comprendere quella dell'interlocutore. In altre parole, il silenzio e l'uso della parola rappresenterebbero un differente grado di “fiducia nel linguaggio” (Moretti 1999, 55) e nella comunicazione e, dunque, una maggiore o minore predisposizione al confronto con l'altro. Non è un caso, infatti, se il problema di fondo che caratterizza le dinamiche familiari tanto dei Roda Oliver

¹⁷ A tale proposito, Campbell afferma: “Il suo mondo fiorito si trasforma in un arido deserto e la sua vita perde ogni significato – anche se, come Minosse, riesce con sforzi immani a costruire un famoso impero. Qualunque dimora egli si costruisca, sarà una dimora di morte: un labirinto chiuso da mura ciclopiche ove nascondere il suo Minotauro. Tutto ciò ch'egli può fare è crearsi dei nuovi problemi e attendere il graduale avvicinarsi della disintegrazione” (Campbell 2016, 73-74).

quanto dei Borrero sia una certa difficoltà nella comunicazione che, in casi estremi, sfocia in una profonda incomunicabilità.

L'inizio del processo di formazione di Sol viene inserito dall'autrice tra la prima e la seconda parte in cui è divisa la prima sezione del romanzo. Nella prima, infatti, il racconto svolge una funzione introduttiva al personaggio e alla sua famiglia, dando alcuni segnali al lettore di un imminente cambiamento non solo nell'equilibrio familiare iniziale ma anche in quello sociale, stabilendo in questo modo un primo parallelismo tra la famiglia e la società barcellonese del tempo. L'inizio del processo di formazione di Sol, e quindi di una sorta di stravolgimento interno al personaggio coincide, a grandi linee, con lo scoppio della Guerra civile e, dunque, con un episodio esterno che, a sua volta, determina uno stravolgimento degli equilibri interni alla società spagnola. Già nell'ultimo paragrafo della prima parte leggiamo di un cambiamento nella giovane che, seppure lentamente, avverte dentro di sé il delicato passaggio dalla condizione infantile a quella adulta:

Sol abandonó el colegio sin la emoción que siempre imaginó. Ni siquiera, al alejarse en el coche, al lado de sus padres, vio perderse el edificio lenta y melancólicamente, con todos sus recuerdos infantiles, como había supuesto. Y descubrió que cuando las cosas acaban, se borran tras una esquina, secamente. Así, con dieciséis años inquietos, ignorantes, y un extraño acordeón de libros mal atados –en el que parecía empaquetar toda su infancia–, ojeando pensativamente su cuaderno escolar, le sorprendió el estallido de la guerra (Matute 2019, 130-131).

La "separazione" vera e propria di Sol dalle figure genitoriali avviene nella seconda parte della prima sezione e, concretamente, in seguito al rapimento e all'assassinio del padre per mano dei miliziani e, dunque, in corrispondenza della rottura e dello stravolgimento dell'equilibrio familiare iniziale. L'arresto del padre segna tragicamente il passaggio dall'infanzia all'età adulta della giovane che, improvvisamente, comprende l'irreversibilità del cambiamento ("Sol supo lúcidamente que algo se rompía definitivamente", Matute 2019, 136). Di fronte a tale esperienza, Sol avverte il desiderio di proteggere il padre, con i gesti o con le parole, ma non reagisce e resta in silenzio. Intuisce, improvvisamente, che la parola non sempre rende liberi e che, al contrario, il silenzio può risultare molto più appagante poiché lascia viva la speranza tacita che le cose possano un giorno cambiare ("¿Qué extraña cobardía [le] detuvo, incluso la voz? No era cobardía, se dijo luego, sino esperanza, tal vez absurda, como un hilillo de luz", Matute 2019, 136). Nella vita della giovane, la morte del padre rappresenta, in un certo senso, una sorta di rito di passaggio, un'esperienza che stabilisce un prima e un dopo nella sua vita, modificandone drasticamente la traiettoria esistenziale futura:

Tuvo, de pronto, conciencia de que dentro de ella algo se había desquiciado, algo irremediable había sucedido que trastornaba el curso de su vida. Un mundo había concluido. Murieron los veranos junto al mar, la risa sana y brusca, la palabra «princesa», la mirada pendiente del reloj, las promesas «cuando crezcas»... (Matute 2019, 137).

In realtà, la “chiamata” all’avventura per Sol si ha poco prima che avvenga il tragico episodio menzionato e corrisponde alla presa di coscienza, da parte della giovane, dell’esistenza di un mondo “esterno” alla propria famiglia, di una realtà nettamente distinta da quella domestica. Tale presa di coscienza si manifesta con il riaffiorare di ricordi infantili e di fantasie inconsce nella giovane, stabilendo un parallelismo tra l’infanzia e il momento presente. Ad esempio, il confronto tra il ricordo della folla in strada, mascherata per via del Carnevale, quando Sol era ancora una bambina, e la visione della stessa folla trasfigurata dalla fame a causa della guerra e osservata ora da Sol, dalla finestra della sua camera, appare qui come una sorta di *déjà-vécu*, di una proiezione in età adulta di un’esperienza infantile:

Sol, en la tarde calurosa, oyendo las ráfagas de fuego, lejanas y sombrías, intentaba ordenar sus pensamientos. En su mente la palabra «revolución» que oía continuamente en casa, escapaba, huía en confusa mezcla de imágenes e ideas. No comprendía nada. Unía esta palabra a los recuerdos del Carnaval, tal vez porque de niña tuvo que contemplarlo desde detrás de los cristales, y ahora también, reclusa temerosamente en el piso [...] presenciaba de nuevo grotescas manifestaciones de alegría, disfraces de color hiriente, con aire de guiñol tragicómico. Es decir, el verdadero carnaval, el que le estaba vedado. [...] Ahora, esas gentes que no debían mirarse, prohibidas, cuya existencia se les mantenía oculta y de las que era obligado olvidarse, invadían de nuevo la ciudad. De pronto no cabían en la calle y venían a inundar con su realidad ineludible el pequeño mundo, suave, de caperucitas rojas y lobos de cartón [...] en número mucho mayor del que podía suponerse, y hacía ostensible su presencia. Como en aquellos carnavales pretéritos, creía escuchar Sol el eco de una alegría furiosa (Matute 2019, 133-134).

Nella fase iniziale del processo di formazione di Sol, fondamentali risultano alcune figure vicine alla giovane e che, grazie alle loro azioni (o inazioni), grazie ai loro silenzi o alle parole, permettono alla giovane di progredire nel suo percorso di crescita e di dare il via alla seconda tappa del processo, ossia alla “iniziazione” vera e propria. Due personaggi, in particolare, contribuiscono in modo decisivo fornendole una serie di “occasioni” che permettono alla giovane di conciliare il desiderio di “autonomia” con quello di “socializzazione” (Moretti 1999, 50)

favorendone la crescita, ossia il fratello Eduardo e Cloti. Ognuno dei due “aiutanti” contribuisce a potenziare una sfera della vita di Sol che risulta ancora incompleta o di cui, in alcuni casi, la giovane non ha ancora interiorizzato l’esperienza. Se Eduardo introduce Sol nella sua cerchia di amicizie, in cui la giovane troverà anche l’amore, Cloti le fornirà il suo primo lavoro e, attraverso il racconto di esperienze personali, le mostrerà un lato nuovo della vita, iniziandola a una realtà sociale e familiare molto diversa da quella vissuta dalla giovane. In un certo senso Cloti, attraverso la propria esperienza, aiuta Sol a “varcare la prima soglia” (Campbell 2016, 94) mostrandole la coesistenza di due realtà sociali molto diverse e che la fame e la miseria della guerra hanno, in qualche modo, avvicinato, sfumandone i contorni. L’incontro di Sol con Cristián Borrero, la relazione sentimentale che nasce tra i due giovani è un ulteriore esempio significativo di tale *riformulazione* sociale determinata dalla guerra poiché rappresenta, in un certo senso, la rottura di barriere e di schemi comportamentali prestabiliti, mostrando che una realtà altra, diversa da quella prevista dalle norme sociali preesistenti al conflitto, è forse possibile.

La guerra civile va intesa, nel romanzo, come una sorta di macabro “apprendistato”, come una “incerta esplorazione dello spazio sociale” (Moretti 1999, 4) che stravolge gli ordini prestabiliti e che determina nuovi assetti all’interno non solo delle realtà familiari descritte ma, in generale, della società spagnola. Seppure con violenza e brutalità, il conflitto riduce drasticamente il divario sociale e stabilisce una serie di punti di contatto tra classi e personalità altrimenti inconciliabili (Vadillo Buenfil 2009, 54), rimodulando la geometria interna ai rapporti interpersonali. Ad esempio, a causa della guerra, la famiglia alto borghese dei Roda Oliver si ritrova a condividere lo spazio domestico con la famiglia di Cloti, e ad osservare da vicino il degrado fisico e morale causato dal conflitto nelle classi sociali più basse. In altre parole, la guerra obbliga ad entrare in contatto con realtà sociali fino ad allora ignorate, spingendo ciascun personaggio a fare i conti con il proprio ruolo sociale, e a mettere in discussione certezze e convinzioni. L’esempio più significativo è proprio il personaggio di Sol la quale, se nella parte iniziale del romanzo appare del tutto ignara dell’esistenza di un “altro” mondo, distinto e distante dal proprio, a partire dalla seconda vi entrerà in contatto quasi quotidianamente fino a trovarvi l’amore. Ciononostante, il divario sociale continuerà a segnare le esistenze dei personaggi, condizionandone le sorti. Seppure si realizzerà un “rimescolamento” delle parti, il vecchio ordine sociale appare destinato a ristabilirsi, preservando le esistenze di alcuni e condannando irrimediabilmente quelle di altri. Non è un caso, infatti, se gli unici personaggi a sopravvivere al conflitto appartengano al gruppo dei *poseedores*, mentre i *desposeídos* per nascita continueranno a patire il destino riservato loro dalla vita, spesso andando incontro a tragici epiloghi (Tusquets in Matute 2010, 7).

Nonostante le molte difficoltà affrontate e i pericoli superati, alla fine della guerra e del romanzo, Sol ed Eduardo faranno ritorno sani e salvi a casa, mentre per i fratelli Borrero non ci sarà alcuna speranza di salvezza e tutti moriranno prima di poter “attraversare il Giordano” (Matute 2019, 319).

Nel caso di Eduardo Roda Oliver e di Pablo Borrero, pur appartenendo a due realtà sociali e familiari diverse, la traiettoria esistenziale tracciata sembra presentare alcuni punti comuni. Entrambi, ad esempio, “rifiutano l’appello” (Campbell 2016, 73-74) iniziale alla “separazione” dalle figure genitoriali, determinando un arresto nel processo di formazione. Mentre con Eduardo la mancata separazione spinge il giovane ad assumere un atteggiamento spesso egocentrico che lo porta ad ignorare il punto di vista altrui, allontanandolo dalla famiglia e rendendo difficoltosa ogni forma di comunicazione sociale, con Pablo determina la reazione opposta dal momento che il giovane sviluppa un attaccamento morboso alla figura paterna e, a partire da un momento esatto della narrazione, una spiritualità eccessiva che lo spingerà a motivare ogni suo gesto, azione o reazione ricorrendo alle parole del Vecchio Testamento¹⁸. Mentre nel caso di Eduardo, l’interruzione del percorso di formazione determinerà un allontanamento del giovane dalla famiglia e la tendenza ad isolarsi, rifuggendo qualsiasi contatto con l’altro, nel caso di Pablo causerà una dipendenza emotiva dal padre e una certa incapacità decisionale che lo spingerà a rifugiarsi dapprima in un credo politico e poi in uno religioso, spesso mettendo a repentaglio il proprio libero arbitrio.

La mancata formazione di Eduardo è rappresentata simbolicamente dalla “fuga” fisica e narrativa del personaggio che non solo scapperà via da casa dei Borrero per avvisare Chano della morte di Daniel, ma non verrà più nominato nel corso delle pagine se non nella parte conclusiva del romanzo quando Sol, ritornata a casa dopo i mesi trascorsi in carcere, sarà informata dalla domestica María che la madre è in ospedale per prendersi cura di Eduardo, ferito gravemente. E sarà proprio Elena a raccontare a Sol del suo riavvicinamento ad Eduardo, e a confermare l’avvenuta riconciliazione con il figlio e la fine della guerra: “Eduardo está conmigo. Tu hermano está conmigo, quizá por vez primera [...]. La guerra va a terminar...” (Matute 2019, 376).

La famiglia Borrero

¹⁸ È frequente, nella narrativa dell’autrice apparsa nel ventennio 1948-’69, la presenza di numerosi rimandi alle Sacre Scritture e di temi legati alla sfera religiosa. A tale proposito, si consiglia, tra i vari studi, la lettura del saggio “Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute” (1968) di Margaret Jones.

Il secondo nucleo familiare esaminato, i Borrero, rappresenta un esempio concreto della tematica *cainita* elaborata dall'autrice e menzionata nelle pagine precedenti. La storia dei Borrero ruota intorno al destino comune che unisce i primi due figli della famiglia, Pablo e Cristián, la cui vita risulta unita da un legame viscerale, da una sorta di patto tacito per cui le rinunce del primo permettono, anche se solo apparentemente, la realizzazione personale e professionale del secondo. Cristián ha frequentato la Facoltà di Medicina e, seppure non abbia portato a termine gli studi, il suo percorso universitario è stato possibile grazie alle rinunce di Pablo il quale, mosso da un profondo sentimento di abnegazione e da un forte spirito di sacrificio, mette da parte desideri e aspettative e accetta di lavorare dapprima in un mattatoio, e poi come professore nell'entroterra spagnolo, lasciando al fratello minore la possibilità di diventare un medico e di affermarsi. In realtà, nel corso delle pagine che formano la seconda parte del romanzo, si intuisce che la resa incondizionata di Pablo non è dovuta all'amore di questi per il fratello minore bensì a un sentimento misto di venerazione e di pena che il ragazzo prova per il padre, per colui che ha realmente sacrificato la propria vita per il bene dei figli, senza mai ricevere nulla in cambio. L'unico a comprendere e ad apprezzare realmente il gesto paterno è proprio Pablo il quale, in un tentativo estremo di onorare la figura paterna, decide di prendersi personalmente cura dei fratelli minori e, in un certo senso, di muovere le fila delle loro esistenze, sostituendosi al padre. Se con Daniel risulta tutto inutile e improduttivo dal momento che il giovane opererà per la mala vita e, proprio a causa di un incidente, morirà prematuramente, con Cristián sembra raggiungere il suo obiettivo tanto da apparire come una sorta di *rudo arcángel*, di angelo custode a cui, però, il fratello minore si mostrerà riconoscente solo in punto di morte:

«Pablo, Pablo, hermano. Yo no sé recoger lo que tú me das, yo no sé aprovechar lo que tú me das, hemos vivido siempre así, recogiendo yo cosas que no pedía, que me permitía escoger, he vivido siempre con el peso de lo que tú me dabas. Siempre, a la fuerza, cargando con una vida que no era la mía, que no era para mí. Pablo, Pablo, hermano, quisiera explicarte tantas cosas ahora, quisiera explicarte toda mi cobardía, la calle por la que avanzamos tú y yo se corta, se rompe, y hay un vacío debajo de mis pies, un enorme hueco por donde tu vida cae, cae, y se pierde. Pablo, Pablo, tu voz está llena de eco. No quiero liberarme así de tu vida, de tu peso...» (Matute 2019, 314).

Il suicidio di Pablo dopo uno degli ultimi bombardamenti su Barcellona, poco prima della fine della guerra, ci mostrano un *Abele* deluso e amareggiato che decide di sacrificare definitivamente la propria vita per aiutare Cristián, "un hijo de Caín", come è definito nella seconda parte del romanzo, e fare in modo che almeno questi possa "attraversare il Giordano" ed entrare nella Terra promessa.

La citazione tratta dal Deuteronomio e collocata *in exergo* nella parte iniziale della prima e della seconda versione del romanzo – *Las luciérnagas* (1949) e *En esta tierra* (1955) –, nella terza e ultima edizione qui esaminata, si trasforma nella massima morale di Pablo che, ossessionato dal Vecchio Testamento, immagina sé stesso come un nuovo “redentore” al servizio degli altri¹⁹. Allo stesso tempo, la sua sete di giustizia lo porta ad accettare e a giustificare qualsiasi forma di violenza se l’obiettivo finale è una buona azione. Diversa è, invece, la visione di Cristián il quale, *Caino* suo malgrado, non sopportando il peso di una responsabilità eccessiva – ossia quella di non deludere mai il fratello maggiore e, indirettamente, il padre – è consapevole di vivere una vita e di avere possibilità negate agli altri fratelli. Si sente, in altre parole, oppresso dall’idea di essere il prescelto dal padre e, in preda a una profonda frustrazione, giunge a rifiutare la realtà e ad alleviare le sue pene rifugiandosi nei ricordi d’infanzia.

Se nel caso di Pablo, il silenzio è una manifestazione dell’incomunicabilità e dell’isolamento in cui il personaggio decide consciamente di vivere – spesso assumendo atteggiamenti disumani che lo spingono ad atti di violenza che ne decretano il degrado morale²⁰ –, con Cristián, il silenzio assume tutt’altra funzione e, come già per Sol, segna il processo di separazione e di individuazione del giovane. In questo caso, i ricordi infantili sono legati soprattutto alla figura materna e, in particolare, gli anni precedenti alla separazione dei genitori e al trasferimento della madre altrove, in compagnia di un altro uomo:

¹⁹ Quasi in punto di morte, alla fine della VI parte in cui è divisa la sezione centrale del romanzo, Pablo afferma: «*Pues yo voy a morir en este país, sin atravesar el Jordán. Mientras vosotros lo pasaréis y tomaréis posesión de esa hermosa tierra*» (Matute 2019, 319). Come evidenziato da María Luisa Sotelo Vázquez nella nota numero 45 dell’edizione critica del romanzo qui esaminata, si tratta del passo in cui Pablo fa riferimento esplicitamente alla citazione biblica e, in un certo senso, alla sua funzione di “guida” per il fratello minore: “Deuteronomio, 3, 27-28: «*Sube a la cumbre del Fasga, pasea la vista a poniente y levante, norte y sur, y mírala con los ojos, pues no has de cruzar el Jordán. Da instrucciones a Josué, infúndele ánimo y valor, porque él pasará al frente de ese pueblo y él les repartirá la tierra que estás viendo*» (M^a Luisa Sotelo Vázquez in Matute 2019, 319, nota n° 45).

²⁰ “Cada uno buscó a su hombre, su venganza. Únicamente él estaba solo... porque su venganza era más grande. Hubiese tenido que asesinar a todos los hombres, a todas las mujeres, a todos los niños. [...] Cuando disparó a la espalda del cura, mató en su corazón al párroco que le hizo tantas veces la señal de la Cruz en la frente, allí en la aldea; cuando mató a la mujer del dueño del molino, de ojos negros y turbios, mataba en su corazón a la mujer del herrero; cuando mató al hijo de Lucas Fernán, el alcalde, un muchacho delgado y blanco que estudiaba Filosofía, mató su propia inocencia, su propia juventud. Como si clavase mariposas, y negros y horribles escarabajos en su corazón. [...] Pablo había sido, en otro tiempo, un muchachito vergonzoso que apretaba los dientes al olor de la sangre para no vomitar” (Matute 2019, 298-299).

Cristián se vio niño, corriendo tras su hermano y su padre, reconoció las espaldas de su padre y de Pablo, sus raídos abrigos, sus hombros vencidos, y él corría detrás y decía que le esperaran [...]. Recordaba a su madre, alta, con la piel blanca y el pelo terriblemente negro. Tenía entonces cinco o seis años y ella lo llevaba de la mano [...]. Mamá daba cosas pequeñas, dulzonas, que asfixiaban un poco. Un día, Mamá desapareció. No la vieron más. Fue mucho más tarde, cuando volvió a verla una noche [...] Mamá pedía silencio siempre [...]. Mamá pedía silencio, silencio para alejarse, quizá sólo para llegar a un momento en que se detendría suspensa en un sonido vibrante, extraño, recorriendo como una falsa sangre el camino de sus venas. Mamá estaba toda llena de silencio, tórrido y hueco, sin contenido alguno. Mamá era un chorro de silencio ceñido por un aro de perlas falsas (Matute 2019, 338-340).

La famiglia di Cloti

Il terzo nucleo familiare descritto nel romanzo è quello formato da Cloti, sua madre, la giovane cognata con i due figli e dal fratello, in carcere a causa delle idee repubblicane. Dei componenti della famiglia, l'autrice ci dà poche informazioni e relative, nella maggior parte dei casi, alle loro vite durante gli anni della guerra. Non conosciamo il loro cognome e, fatta eccezione di Cloti, neppure il nome dei singoli componenti poiché la funzione della famiglia all'interno della narrazione sembra essere quella di un personaggio collettivo, rappresentativo delle vite di quanti, per motivi diversi, sono dimenticati dalla Storia e costretti in una condizione di perenne anonimato. Quella di Cloti è, infatti, una famiglia di rifugiati in cui il silenzio e le parole non costituiscono una manifestazione delle dinamiche familiari, o della capacità dei suoi componenti di stabilire relazioni intra o extra familiari, bensì del grado di resilienza di ognuno di essi, della capacità innata, cioè, di reagire alle difficoltà della vita e di adattarsi al cambiamento, impercettibile o drastico che sia. Se il silenzio accompagna l'immobilità, la staticità dell'esistenza durante gli anni del conflitto, la parola generalmente indica il cambiamento, e quando questo risulta radicale, la parola si trasforma spesso in confusione e in rumore. Due episodi, a tale proposito, risultano particolarmente emblematici: il primo è l'arrivo della cognata di Cloti e dei due nipoti nell'appartamento dei Roda Oliver; il secondo, invece, il momento in cui Cloti decide di partire, separandosi definitivamente dalla famiglia e lasciandosi alle spalle la sua vecchia vita a Barcellona. Nel primo caso, la straordinarietà dell'evento e la radicalità del cambiamento sono intuibili dal rumore costante che

segna la vita nell'appartamento e che, in un certo senso, indica l'incapacità della donna e dei bambini di adattarsi alla novità:

Al cabo de unos días llegó la cuñada con sus hijos. Su entrada fue ruidosa, llena de gritos. El niño más pequeño lloraba con fuerza, agarrado a su cuello. [...] Pero poco después la casa se llenaba de disputas, insultos y riñas. Se instalaron amontonadamente, todos, excepto Cloti, en la habitación de la vieja. Parecía que fuese ya una costumbre de que no sabían prescindir (Matute 2019, 164).

Anche nel secondo caso, la confusione e il rumore costituiscono una manifestazione della complessità dell'episodio: dopo un rapido confronto con la madre in cui Cloti invita, seppure inutilmente, la donna a lasciare il Paese e a trasferirsi altrove con lei, la giovane ha un evidente crollo emotivo per cui reagisce violentemente. La violenza non sta, però, nell'aggressività della reazione, bensì nella confusione che le parole e i gesti convulsi della giovane generano nella madre e in quanti assistono al litigio:

–¡Calle *usté*, calle *usté*! –chilló, desasiéndose. Furiosa, dio una patada a la maleta, que cayó boca abajo. Todas sus prendas quedaron esparcidas sobre el suelo. Se agachó, recogiendo únicamente un paquete de cigarrillos, que se guardó en el bolsillo. –¡Salud! –dijo en voz baja. Y salió, en medio de un gran silencio, sin llevarse la maleta siquiera. Luego oyeron cerrarse la puerta de la calle y sus pasos rápidos, escalera abajo. Nadie se atrevió a hablar. Cloti se iba, aún más sola, más desnuda, más desesperada de lo que llegó. Con su mono azul manchado de negro, con la blusa arremangada, con un paquete de Gaulois, con el corazón igual que una lucecita asustada, dándole tumbos dentro (Matute 2019, 373-374).

I personaggi "orfani"

Nel caso dei personaggi "orfani" – ossia di quanti non hanno più una famiglia (Chano)²¹, non la desiderano (Ramón Boloix) o l'hanno perduta a causa della guerra (María) –, la loro presenza nello spazio narrativo è piuttosto esigua e, nella maggior parte dei casi, marginale rispetto a quella occupata dai personaggi "familiari". Il loro ruolo risulta spesso minore e la loro presenza è funzionale al

²¹ Della famiglia di Chano non sappiamo molto, e le uniche informazioni sono inserite dall'autrice nella quinta delle nove parti in cui è divisa la sezione centrale del romanzo. Qui, durante la descrizione della veglia funebre del giovane Borrero, il narratore ci informa che Chano è orfano di padre, che non ha fratelli né sorelle e che ha completamente perso i contatti con la madre, rimanendo di fatto solo al mondo: "[Chano] no recordaba apenas a su madre, no conocía a su padre, no tenía hermanos, ni casa [...]. La única verdad, lo único que había llenado su vida era aquel amigo que tuvo, su único amigo y, ahora, iban a enterrarle" (Matute 2019, 306).

processo di iniziazione e di crescita delle figure principali. La secondarietà di tali personaggi spesso si riflette in una presenza silenziosa, defilata, che si manifesta in un numero contenuto di battute nei pochi dialoghi a cui prendono parte nel corso della narrazione. Nel caso di questi personaggi, il silenzio o l'uso della parola non dipende dal grado di "fiducia" nel linguaggio o nell'altro, né dalla loro capacità di adattarsi o meno al cambiamento, bensì dal ruolo di "aiutante" che essi spesso svolgono nella narrazione, contribuendo all'evoluzione delle figure principali. Ad esempio, nel caso di Chano, la sua presenza appare fondamentale nel percorso di crescita realizzato da Daniel e da Eduardo, a cui il giovane è legato da una profonda amicizia. Quando Daniel morirà e si perderanno le tracce di Eduardo, ferito (o forse ucciso) da un proiettile mentre cercava di informare l'amico della triste notizia, anche il personaggio di Chano non avrà più motivo di esistere all'interno del romanzo:

Daniel le era imprescindible, era su hermano, su padre, su dios. Sin Daniel, nada sería posible. Estaba irremisiblemente ligado a él, a su voz. [...] Ahora se quedaba incompleto, como un hombre a quien amputan un brazo o una pierna. Sentía el mismo dolor. Nunca, hasta aquel momento, tuvo aquella sensación de soledad, de insuficiencia, de criatura incompleta y perdida. Parecía mentira. Un golpe de horror, de rabia, le arrastró escalera abajo, apretando en su pecho un dolor recién descubierto, demasiado grande para él (Matute 2019, 307).

Ramón Boloix²², invece, appare centrale nel processo di formazione di Sol e una sorta di "propulsore" per Cloti la quale, presa coscienza della propria condizione personale e sociale soprattutto grazie al comportamento dell'uomo nei suoi confronti, decide di abbandonare la sua vecchia vita e di allontanarsi dalla famiglia. Anche nel caso di Ramón, nel momento in cui il personaggio non sarà più "funzionale" alla crescita delle due giovani donne, farà perdere traccia di sé, uscendo di fatto dalla narrazione. Un caso particolare è rappresentato, infine, da María, la domestica di casa Roda Oliver. La donna, infatti, con la sua sola presenza

²² Della vita privata di Ramón Boloix l'autrice non dà molte informazioni. Una prima descrizione sommaria viene inserita nella prima parte del romanzo, quando l'uomo, appena quarantenne, dà lezioni private a Eduardo presso la casa in montagna della nonna materna dei Roda Oliver, nell'estate del 1935: "El viaje a la montaña fue largo, pero tranquilo. Les acompañaba Ramón Boloix, el profesor. Era un hombre de aspecto sencillo, con la voz gratamente queda. Tendrías unos cuarenta años. Les explicó que también él nació en la montaña. Amaba los bosques y entendía y conocía todos los árboles" (Matute 2019, 121). Il personaggio ricompare, poi, nelle pagine conclusive della prima parte del romanzo quando, di ritorno dal fronte, mutilato di entrambe le gambe, dirige una scuola *roja* in città come ricompensa per il suo operato al fronte: "Ramón Boloix vivía en el piso alto de la escuela. Se arrastraba sobre dos muletas y llevaba prendidos sobre la cazadora de cuero sus insignias y distintivos de combatiente [...]. La dirección de la Escuela Roja le fue confiada, al salir del hospital, en premio a su comportamiento en el frente" (Matute 2019, 214).

silenziosa, risulta fondamentale nella vita della famiglia e, nel caso di Sol, una sorta di seconda madre a cui la giovane assocerà i ricordi d'infanzia più piacevoli, e a cui accorrerà nei momenti più difficili della sua vita. La presenza di María nel romanzo appare, in un certo senso, vincolata a quella dei "piccoli" di casa, fungendo spesso da "aiutante" nel loro percorso di crescita. E grazie ai due giovani, la donna potrà, in un certo senso, "recuperare" il suo ruolo di madre e rivivere l'esperienza della maternità, bruscamente interrotta dalla morte prematura del suo unico figlio:

Entonces surgía una figura entrañable, una figura de la que no se habla, cercana y anodina, insustituible. Era María, la niñera. María, que parecía mentira fuese madre de alguien –aquella frente con tres largas arrugas, aquella pelusa en las mejillas y encima del labio–. Cuando María le abotonaba el vestido, Sol le curioseaba el cuello, y le sacaba siempre, de puro sabido, un medallón que llevaba colgando, caliente, sobre el pecho. Las pequeñas manos nerviosas, preguntonas, lo abrían. Dentro había un mechón de cabello de aquel hijo que tuvo, y le mataron en la guerra de África. Sol no podía imaginarlo. Aquel hijo era sólo una sombra. Como si hubiera sido siempre un soldado, como si hubiera sido siempre un muerto. «¿Cómo te llamaba? Dime, anda, ¿cómo te llamaba?...». María, sonreía triste, inclinada, y vaciaba de arena el interior de las sandalias infantiles (Matute 2019, 107).

Conclusioni

In molti studi critici dedicati ad Ana María Matute, si evidenzia la precocità degli esordi letterari dell'autrice e la difficile collocazione della sua produzione narrativa nella scena letteraria spagnola di *postguerra*²³, a causa della peculiarità tematica e formale della sua scrittura, spesso definita come un universo letterario a sé stante (Vassileva Kojouharova in Redondo Goicoechea 1994, 39). Molteplici sono, ad esempio, gli studi in cui si afferma la tendenza autoriale ad affrontare un numero circoscritto e fisso di temi, tanto da individuare una sorta di "costanza" argomentativa all'interno della sua scrittura (García Viñó 1971, 60-61), sia per adulti che per bambini. L'infanzia, il processo di crescita e l'assenza quasi totale di dialogo tra i vari personaggi descritti sono solo alcuni degli aspetti maggiormente presenti nella sua produzione, i cui punti nodali sono proprio l'esistenza umana e l'incontro intergenerazionale. Solitudine, incomunicabilità, silenzio e isolamento segnano, inoltre, le traiettorie tracciate da molti dei personaggi più giovani, spesso assumendo la funzione di riti di passaggio nel loro processo di crescita, e

²³ Si vedano, tra i tanti, gli studi realizzati da Alborg (1958), García Viñó (1975) e Sanz Villanueva (1984).

influenzando le dinamiche relazionali interpersonali interne ed esterne al nucleo familiare di origine.

In *Luciérnagas*, in particolare, la famiglia appare come una sorta di microsocietà fortemente individualista in cui sembra mancare qualsiasi forma di collaborazione e di reciprocità tra i suoi componenti. Nella maggior parte dei casi, le dinamiche familiari sembrano basate più su decisioni e azioni istintuali dei singoli componenti, che su una reale cooperazione dettata dalla consanguineità e dal legame affettivo che li unisce. Inoltre, l'incomunicabilità e la natura individualistica delle relazioni familiari non appaiono condizionate dalla violenza del conflitto ma, al contrario, preesistono all'esperienza bellica. La guerra appare, piuttosto, come un momento di profonda riflessione che, in alcuni casi, porta i personaggi perfino a comprendere meglio il proprio ruolo all'interno della famiglia, e a rafforzare alcune dinamiche ad essa interne. La distanza fisica generata dalla guerra, oltre alla necessità di agire e di decidere autonomamente in nome della salvezza personale, spinge molti dei personaggi a riflettere sulla distanza affettiva e a rivalutare il rapporto con l'altro. Per alcuni, la guerra determinerà un riavvicinamento decisivo tra i personaggi, come nel caso di Elena Roda Oliver e i figli. Per altri, e in concreto per i componenti della famiglia Borrero, permetterà di chiarire alcune dinamiche interne alla famiglia, mostrando l'indifferenza e l'incomunicabilità come meccanismi di difesa necessari per rifuggire relazioni familiari conflittuali, e progredire nel proprio percorso di crescita e di formazione.

Bibliografia

- Alborg, Juan Luis. 1958. *Hora actual de la novela española*. Madrid: Taurus.
- Blos, Peter. 1988. *L'adolescenza come fase di transizione. Aspetti e problemi del suo sviluppo*. Roma: Armando Editore.
- — —. 1982. "Son and Father". *Plenary Lecture at the Fall Meeting of the American Psychoanalytic Association*. New York, December 17, pp. 301-324.
- — —. 1967. "The Second Individuation Process of Adolescence". *Psychoanalytic Study of the Child* 22(1): 162-186.
<https://doi.org/10.1080/00797308.1967.11822595>
- Calceglia, Ivana. 2021. "Il tema del "fraterno" in *Fiesta al Noroeste* (1953) di Ana María Matute. Una proposta di lettura in chiave psicoanalitica". *Sinestesieonline* X(31): 1-24.
<http://sinestesieonline.it/wpcontent/uploads/2021/02/gennaio2021-01b.pdf>
- — —. 2019. *Crescere nel racconto: Elena Fortún e Ana María Matute*. Napoli: Tullio Pironti Editore.

- Campbell, Joseph. 2016. *L'eroe dai mille volti*. Torino: Lindau [Traduzione italiana di Franca Piazza].
- Cervera Rodríguez, Ángel. 2011. "Entrevista a Ana María Matute. Premio Cervantes 2010". *Revista Cálamo - FASPE*, 58 (oct-dic): 3-4.
- Contadini, Luigi. 2004. "Los Abel di Ana María Matute: infanzia e tragedia". *Rassegna iberistica* 79: 35-48.
- Couffon, Claude. 1961. "Una joven novelista española: Ana María Matute". *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura* 54(nov): 52-55.
- Da Rosa Rossi, Cristiane Aparecida. 2020. *Filhos da guerra, cainismo e protagonismo infantojuvenil em Los Abel (1948), de Ana María Matute e Duelo en El Paraíso (1955), de Juan Goytisolo*. São Paulo: Dialética Editora.
- Doyle, Michael Scott. 1985. "Entrevista con Ana Maria Matute: 'Recuperar otra vez cierta inocencia'". *Anales de la literatura española contemporánea* 10(1-3): 237-247.
- Estruch Tobella, Joan. 2014. "Las tres versiones de Luciérnagas, de Ana María Matute". *Ínsula ~ 815*, Nov: 1-6.
- Frye, Northrop. 2000. *Anatomia della critica. Quattro saggi*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi Ns [Traduzione italiana di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta].
- Gambini, Paolo. 2007. *Psicologia della famiglia. La prospettiva sistemico-relazionale*, Milano: FrancoAngeli.
- García Viñó, Manuel. 1975. *Novela española actual*, Madrid: Prensa Española.
- — —. 1971. *Novela española de posguerra*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- Gasparini, Giovanni. 2012. *C'è silenzio e silenzio. Forme e significati del tacere*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Gazarian-Gautier, Marie Lise. 1997. *Ana María Matute. La voz del silencio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Graham, Sarah, ed. 2019. *A History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jeffers, Thomas. 2005. *Apprenticeships. The BILDUNGSROMAN from Goethe to Santayana*. New York: Palgrave MacMillan.
- Jones, Margaret. 1970. *The Literary World of Ana María Matute*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- — —. 1968. "Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute". *Hispania* 51(3): 416-423.
- Kaës, René. 2009. *Il complesso fraterno*. Roma: Edizioni Borla.
- — —. 2008. "Le complexe fraternel archaïque". «*Revue française de psychanalyse*». LXXII, 2.
- Kancyper, Luis. 2003. *Jorge Luis Borges o la pasión de la amistad. Estudio psicoanalítico*. Barcelona: Editorial Lumen.

- — —. 2002. "El Complejo Fraternal y sus cuatro funciones". *Permanencias y cambios en la experiencia psicoanalítica*. Fepal – XXIV Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis, Montevideo-Uruguay, Setiembre.
- Lancelot Allahar, Willis. 1985. *La creación literaria de Ana María Matute*. Santiago de Compostela: Impr. Universitaria.
- Mahler, Margaret, Pine Fred e Anni Bergman. 1978. *La nascita psicologica del bambino. Simbiosi e individuazione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Matute, Ana María. 2019. *Luciérnagas*. Madrid: Ediciones Cátedra [Edición de María Luisa Sotelo Vázquez].
- — —. 2010. *Luciérnagas*. Barcelona: Ediciones Tusquets [Prólogo de Esther Tusquets].
- — —. 1998. *En el bosque*. Madrid: Real Academia Española [Discurso leído el día 18 de enero de 1998, en su recepción pública por la Excma. Sra. Doña Ana María Matute y contestación del Excmo. Sr. Don Francisco Rico]. https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf
- — —. 1955. *En esta tierra*. Barcelona: Éxito.
- Mordecai, Marcus. 1960. "What Is an Initiation Story?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 19(2): 221-228.
- Moretti, Franco. 1999. *Il romanzo di formazione*. Torino: Biblioteca Einaudi.
- — —. 1987. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.
- Noyaret, Natalie e Isabelle Prat, ed. 2018. *Vers le Paradis inhabité d'Ana María Matute*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius.
- Propp, Vladimir Jakovlevič. 2000. *Morfología della fiaba*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi Ns [Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore. A cura di Gian Luigi Bravo].
- Redondo Goicoechea, Alicia. 2000a. *Ana María Matute*. Madrid: Ediciones del Orto.
- — —. 2000b. "La narrativa de Ana María Matute". En *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*, a cura di Marina Villalba Álvarez, 51-66, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- — — ed. 1994. *Compás de letras. Monografías de literatura española*, Número dedicado a Ana María Matute, Madrid: Universidad Complutense de Madrid Ediciones, 4.
- — —. 1994. "Entrevista a Ana María Matute". En Alicia Redondo Goicoechea (coord.), *Compás de letras. Monografías de literatura española*, Número dedicado a Ana María Matute. Madrid: Universidad Complutense de Madrid Ediciones 4: 15-23.
- Romá, Rosa. 1971. *Ana María Matute*. Madrid: E.P.E.S.A..

- Salabert, Juana. 1997. "Ana María Matute". In *Retratos Literarios. Escritores españoles del siglo XX evocados por sus contemporáneos*, a cura di Laura Freixas, 309-314, Madrid: Espasa-Calpe.
- Salmerón, Miguel. 2002. *La novela de formación y peripecia*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros.
- Sanz Villanueva, Santos. 1984. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Barcelona: Editorial Ariel, 6(2).
- Sotelo Vázquez, Marisa. 2012. "Espacio urbano y Guerra civil en *Luciérnagas* de Ana María Matute". *Anales* 24: 319-336. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/25634>
- Xiaojie, Cai. 2013. "Objetos simbólicos en la narrativa de Ana María Matute". *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli* 2(1): 159-174. DOI: <https://doi.org/10.47295/mren.v2i1.563>
- — —. 2012. *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Vadillo Buenfil, Carlos. 2009. "Tumbos en el vacío: *Luciérnagas* de Ana María Matute, una novela del «aprender del padecer»". *Analele Universitatii Bucuresti. Limbi Şi Literaturi Străine*. Bucureşti: Editura Universităţii Din Bucureşti, Partea I.
- Van Gennepe, Arnold. 2020. *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri [Introduzione di Francesco Remotti. Traduzione italiana di Maria Luisa Remotti].
- Vassileva Kojouharova, Stefka. 1994. "La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra". In *Compás de letras. Monografías de literatura española* a cura di Alicia Redondo Goicoechea, 4: 39-54. Número dedicado a Ana María Matute. Madrid: Universidad Complutense de Madrid Ediciones.

Ivana Calceglia è dottore di Ricerca in "Letterature romanze" (Università di Napoli "L'Orientale", 2016) con una tesi sul rapporto tra scrittura e infanzia nella narrativa femminile spagnola contemporanea. Attualmente, è assegnista di Ricerca presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale", dove insegna Letteratura spagnola. I suoi interessi riguardano la letteratura per l'infanzia (LIJE), la narrativa femminile e la scrittura autobiografica spagnola contemporanea. È autrice della monografia *Crescere nel racconto: Elena Fortún e Ana María Matute* (Tullio Pironti, 2019), di saggi apparsi in riviste specializzate e in opere collettanee, e ha curato il volume *Alla lettera di Luis*

Britto García (UniorPress, 2019).

Contatto: icalceglia@unior.it

Ricevuto: 06/03/2021

Accettato: 30/05/2022